

Collezione - Gallerie - ex

Basilea

collezione "Nell Walden"

# IL FIORE

*Galleria d'Arte Moderna*





ARCHIPENKO  
BOCCIONI  
CHAGALL  
DE CHIRICO

KANDINSKI  
K L E E  
PICASSO  
SEVERINI

10

*Firenze*

VIA FOLCO PORTINARI N. 11 r.  
TELEFONO N. 21.465  
dal 27 Maggio al 15 Giugno 1950  
ORARIO: 10 - 12,30 ; 16 - 19,30



INAUGURAZIONE 27 Maggio ore 17



Con gran piacere mi è possibile mostrare qualche opera proveniente dalla raccolta « Nell Walden » di Basilea, di alcuni tra i più famosi maestri moderni.

Se mi si vuole concedere che non senza fatica ho potuto condurre a termine tale realizzazione, debbo allora essere grato a coloro i quali mi hanno appianato numerosissime difficoltà.

I miei sentiti ringraziamenti vadano quindi:

alla Dott.ssa Marie Suzanne Feigel della « Galerie d'Art Moderne de Bâle » senza l'opera persuasiva della quale non sarebbe stato possibile esporre tale raccolta né a Firenze, né in nessun'altra città di Italia;

al Pittore Edoardo Bargheer infaticabile e prezioso trait-d'union fra « la Galerie Bâle » e « Il Fiore »;

e al Prof. Carlo L. Ragghianti, presentatore della Mostra, che, insieme al Dr. Alfredo Righi, mi ha permesso di superare celermente gli ostacoli dell'importazione delle opere.

C. DEL CONTE



Caro Del Conte,

il suo desiderio che io presenti questa sua nuova impresa, che si aggiunge ad una ormai lunga serie di sforzi intesi ad attivare la cultura artistica, mi trova consenziente per molte ragioni, che spero coincidano con le sue.

La prima ed essenziale è che coraggiosamente, e mi pare per la prima volta (a parte il precedente della Mostra della Collezione Guggenheim ne « La Strozzeria »), una galleria fiorentina pone dinanzi all'attenzione degli artisti e dei cultori d'arte un notevole complesso di opere rappresentative della pittura contemporanea, senza che essi siano costretti, come sappiamo che avviene ai più, ad apprendere, ad esperirle, e magari a criticarle, sulla base esclusiva di subdole riproduzioni in nero od a colori.

Quale che sia il giudizio finale che si possa dare di queste opere e di questi artisti, resta vero che esso non può avere altra condizione seria e valida, che non sia la lettura degli originali.

La seconda è la rarità delle opere: ne conosco troppe, per non avere alcuno scrupolo a confessare che queste mi erano ignote, e che alcune hanno



costituito per me un'esperienza positiva, un'integrazione di conoscenza.

La terza è che nel complesso il livello artistico delle trenta opere presentate mi sembra notevole, qualche volta assai notevole: voglio dire che non si tratta di scarti e di produzioni secondarie, come qualche volta mi è accaduto di vedere, anche in grandi e magari imponenti mostre italiane, ma di un gruppo selezionato con gusto sicuro, avendo mente ai valori più propri e significanti degli artisti, e non soltanto ad un elenco di nomi variamente famosi nel corso dell'arte moderna.

Da questo piano eccettuerei soltanto Boccioni: e non già perché i tre disegni esposti non siano del suo livello solito, ma perché, come le ho detto, io credo che, oltre ogni velame posto dal rispetto storicamente doveroso per la sua opera intellettuale, il giudizio sulla sua vocazione di artista — come su quella del suo compagno Sant'Elia — debba essere riveduto in modo sostanziale. Ed eccettuerei anche le due opere presentate del Picasso, il quale, se è sempre istantaneo e circostanziale, ha qui due episodi che mi sembrano alquanto marginali, seppure sempre

indicativi del trascorrere torrenziale del suo fare.

Ma i collages-gouaches coi Manichini di Archipenko declinano con sottile grazia intellettuale una ritmica annodata e snodata, cui non sarà estraneo l'acceso sincopare dei balletti strawinskiani, e il loro sperticarsi gentilmente spettacolare ci induce, veramente, ad un passo animato di gusto, ad una stimolante eccitazione di fantasia formale. E il De Chirico, mentre può prestarsi alle consuete suggestioni polivalenti, è più nitido e semplice del solito: ed a me pare che l'assenza di sovraccarichi simbolici giovi, pur se il tono si restringa a quello di una prosa sostenuta e breve, ma scusa oltranzes di contenuto e di forma che così spesso orpellano dubbiosamente le sue pitture anche « metafisiche », come son dette. E il disegno di Severini espone bene la sua sedata, un po' palmare, ma scrupolosa ricerca di chiarezza ostensiva, di connessione ed unione di lingua, come appare dal modo stesso con cui l'immagine sorge dall'accurato telaio tracciato a matita, fino alla colpeggiatura monotipa che sviluppa ordinatamente i movimenti e le forme. Proprio un ritratto di Severini.



E qui mi par di sentire almeno uno dei commenti, che non saranno mancati: quello sull'astrazione, secondo quell'ipotesi insensibile e diffusa — e fosse soltanto nei laici inconsapevoli: ma è nei chierici, anche con cura d'anime, cioè in molti scrittori d'arte — che vede l'arte moderna tutta eguale, per la buona ragione che vi vede elementi a cui, malgrado che passino spesso dal generico allo specifico (e quale), assegna una stessa indeterminazione geometrica.

Il ragionamento è sommario, e grosso, e si potrebbe a fine gnomico e magari bisognevolmente monitorio rovesciare in quell'altro, assolutamente corrispondente, più che analogo: si dovrà dunque sullo stesso modello di accostamento alle opere d'arte, recedere fino a tornare a veder nell'arte passata (o almeno di certe fasi del passato) nient'altro che paragoni fra oggetti di natura, e fra loro quali sono rappresentati nelle opere d'arte, e coi corrispondenti oggetti della cosiddetta « realtà esterna »?

E poniamo, per fare un esempio che sta a due passi dalla Galleria del Fiore, dovremo veder l'*Acuto* di Paolo Uccello e il *Niccolò da Tolentino* di Andrea

del Castagno, niente più e niente meno che come « cavalli », e lasciare stare che son di due razze formali, che fra di loro ci corre un mondo? È vero che la nostra competenza zoologica è ristretta, e non arriva di certo al segno di quella che, come leggo ne « La Nazione » a proposito di un recente commentatore di Masaccio, è sottile al punto da discernere, in uno scimmione che « passeggia lento al guinzaglio » in un affresco di Masolino al Carmine, un pensiero non solo umano, ma storico addirittura, talché in quel passeggiare si vede, persino, « tale inquietudine, che non può appartenere al mondo nuovo della Rinascita ».

E se questo esempio, sì, quasi incredibile, vuol dir qualcosa, vuol dire appunto che in arte pigliar scimmie per forme può portare (certo si arriva di rado a tal punto, ma si arriva) a questi risultati, maccheronici addirittura; o per restare nell'esempio iniziale, veder cavallo può significare veder asino.

Mancanza di figurazione, linee, forme, colori, visualità cosiddetta astratta, e presunta generica e indifferenziata, o tutt'al più oggetto di manovra



o, di lambiccamento combinatorio, di paradossale escogitazione. A mostrare tutta l'inconsistenza di questo modo di vedere, o piuttosto di non vedere, direi che è esemplare la presentazione, affrontata, di Kandinsky e di Klee. Come si potrà parlare, di fronte a una soggettivazione che è più che esasperata, talvolta affatto spasmodica, del linguaggio figurativo, e in forme così esclusive e quasi radicalmente opposte fra loro, di una qualsiasi possibile equazione, ed equazione in una comune insignificanza? Come onestamente ci si potrà rifiutare di constatare, anche ad un apprendimento superficiale, l'individuazione perfettamente chiara, evidente, irrecusabile delle forme?

La scelta è felice, direi, per tutti e due gli artisti, anche se per il Klee con maggiore attenzione alla qualità poetica. Ma di Kandinsky, dal cantante acquarello del '13, si legge un percorso che va da un abbandono emotivo, quasi da una veemente consegna all'irrazionale nella forma di una vagante deriva dei sensi acuminati a registrare ogni fremere e rabbrivire vitale, qualcosa che equivale alle *Nourritures terrestres* o a *Paludes*, ma senza la minima enfasi letteraria, fino alla cristallizza-

zione di questi viluppi indistinti della sensibilità in ricerca, in struttura, da cui l'operare pittorico si incrina in una riflessione raffinata, preziosa, ma anche un po' arida e di sensitività epidermica, sbanda nella simbologia matematica, e ritrova soltanto una decisa vicenda formale quando attraverso l'elaborazione appassionata di un sostrato di cultura evocante giunge al cupo splendore magico di una imminente decorazione, come nell'immagine totemica che è ultima nel tempo.

Un profilo di Kandinsky che, dunque, risponde, almeno nei punti salienti della sua vicenda. E accanto, Klee. E poiché so che Lei legge le cose mie, non starò a ripetere chiarimenti, su questo artista tanto soffocato dalle interpretazioni quasi psicopatiche freudiane-espressioniste-surrealiste, che ho dato altrove. Quasi un'acuta pena penetra in noi quando scaviamo, condotti dalla commovente sincerità della sua espressione, addentro, maglia per maglia, nella macerazione senza confini della sua anima dissociata, sottoposta a trazioni disperatamente inconciliate; talché sono rarissimi gli episodi di serenità, e quasi sempre il rasserenamento si apre nella forma di cultissime



se non ermetiche incantazioni, come ve n'è qui un esempio nell'olio dal titolo *Musica sotterranea*, del 1940, l'anno della morte liberatrice. Forse l'opera più sintomatica e rivelatrice della sua personalità è quel *Paese nel sud delle Alpi* (del 1923), dove la stratificazione — e non miscela! — tecnica, lo scoperto, quasi direi spellato processo di elaborazione, di una passione insieme aggrovigliata e sismica, sono l'indice, il più alto qui, del suo tragico tormento. Un'immaginativa romantica, talvolta persino di vena sentimentale, di coltivate nostalgie, di torbori cosmici, anche di ironia, legata a una cultura *d'eccezione*, compiuta più che non si creda, a una cultura di sonde barbariche, preistoriche, copte, michee, infantili o popolari, tutta d'impeti ellittici e oscuri, e fuori del dominio limpido della ragione. Forse la personalità artistica più drammatica del nostro tempo, nella linea continuamente spezzata della sua fantasia.

E resta da dir di Chagall: per confermare la nostra netta preferenza per queste opere quasi tutte anteriori al 1925, e senza sopravvivenze e stanchezze e quasi diluizioni della fantasia, trapassante in immaginativa faconda,

non priva ormai, spesso, di pratiche indulgenze. La scelta non è alla pari di quella delle opere di Klee, ma è anche questa assai buona; e non senza qualche sorpresa, sempre tale anche se conferma già espressi giudizi, come quel piccolo nudo di ascendenza vascolare, o quegli esperimenti picassiani, del tempo cubista, e ancora la chiara scoperta e conseguente impressione del Doganiere, e infine il nudo fluido e lucente che ha alle spalle, nientemeno, che la *Diana* del Castello di Anet. Dunque, anche qui, i documenti flagranti di una ricerca, che non è nemmeno semplice, anzi molto articolata e polisensa, e soprattutto sorvegliata ed attentissima nella prova: qualcosa di molto diverso da quell'equivoca, e facilona, caratterizzazione di « primitivo », che imperversa nella critica su questo artista. Del quale, dirò, se qualcosa mi spiace, anche nella sua prima e più autentica attività, è proprio quella che chiamerò senz'altro furberia, una tal quale mancanza intima di quella credulità e innocenza invece tanto spiegate, a volte ostentate, fino ad un limite che, avendo riguardo per contro all'estrema padronanza delle risorse formali le più varie (vedi per



questo *Il contadino*), alla consapevolezza versatile, agilissima del pittore, disturba come un'affettazione. E si sa che non c'è nulla di più ingrato di un adulto che bamboleggi. E insomma non è qui il caso, caro Del Conte, di diffonderci sulla revisione necessaria, ed equilibrata, del giudizio su questo pittore — di cui occorre diffidare se non altro perché rende facile lo scrivere tante corbellerie: brutto segno — quanto di constatare che, anche a proposito di Chagall, questa sua Mostra consente osservazioni, a chi le voglia o le possa fare, di grande interesse sperimentale.

Sia dunque contento della bella e rara esperienza che ci ha consentito, e per cui la ringrazio, per parte mia, e mi abbia cordialmente

suo

CARLO L. RAGGHIANI.

Firenze, 10 giugno 1950.



## OPERE ESPOSTE

1. Alexander Archipenko: *Disegno a colore* (1913).
2. Alexander Archipenko: *Disegno a colore* (1913).
3. Umberto Boccioni: *Quelli che partono* (inchiostro 1912).
4. Umberto Boccioni: *Quelli che restano* (inchiostro 1912).
5. Umberto Boccioni: *L'Addio* (inchiostro 1912).
6. Marc Chagall: *Contadino che mangia* (inchiostro).
7. Marc Chagall: *Nudo sdraiato* (acquerello).
8. Marc Chagall: *Nudo sdraiato* (tempera).
9. Marc Chagall: *Paese con chiesa e uccelli* (tempera).
10. Wassily Kandinsky: (acquerello con striscie rosso e blue 1913).
11. Paul Klee: *Microcosmo* (acquaforte 1913).
12. Paul Klee: *Il cuore pesante* (disegno a penna 1914).
13. Paul Klee: *Il sole nel cortile* (acquerello).
14. Paul Klee: *I. D.* (idea) (acquerello 1917).
15. Paul Klee: *Ricordo di un giardino* (acquerello 1914).
16. Gino Severini: *Tango argentino* (disegno a inchiostro).
17. Pablo Picasso: « *Le Couple* » (olio 1940).
18. Pablo Picasso: *La signora in poltrona* (tempera 1917).
19. Paul Klee: *Musica sotterranea* (olio 1940).
20. Paul Klee: *Paese nel sud delle Alpi* (miscela di tecnica 1923).
21. Paul Klee: *Idea come una casa* (disegno).
22. Wassily Kandinsky: *Due* (tempera 1938).
23. Wassily Kandinsky: *Freddo nel caldo* (acquerello 1928).
24. Wassily Kandinsky: *Azzurro nel cerchio* (acquerello 1927).
25. Wassily Kandinsky: *Composizione* (acquerello 1922).
26. Giorgio De Chirico: *Meccanico* (olio).
27. Marc Chagall: *Il contadino* (olio).